Moderne Essays
zur
Kunst und Litteratur
Herausgeber: Dr. Hans Landsberg

Heft 22.

Ludwig von Hofmann

von

Karl Scheffler.



Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung
Berlin W. 1902.



Ludwig von Hofmann

von

Karl Scheffler.

Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.
Berlin 1902.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/ludwigvonhoffman00sche

Wenn man die moderne Malerei aus einer Entfernung betrachtet, wo das Detail nicht mehr verwirrt, werden zwei entgegengesetzte Bewegungen deutlich sichtbar, und man erkennt bald, daß es dieselben Strömungen sind, die in dem großen Kampf unserer Tage um neue Weltbegriffe hart gegen einander drängen. Um die Zwiespältigkeit zu bezeichnen, braucht man nur Namen der besten Künstler neben einander zu nennen, z. B.: Manet und Böcklin. Keine Zeit reicher Kunstentfaltung hat solche Spaltungen gekannt. Denn es ist nicht nur der Gallerieton, der uns die verschiedenartigsten Werke der Niederländer oder Italiener einheitlich erscheinen läßt; dort offenbart sich vielmehr mannigfaltig der unzersplitterte Geist einer alle umfassenden Kultur und verbindet organisch das Fremdartigste. Die Kunstwerke dieser Perioden unterscheiden sich individuell, die der Gegenwart aber sozial. Raphael und Michel Angelo, Murillo und Velasquez, Rembrandt und Van Dyck: jeder hebt sich scharf von seinem Zeit- und Volksgenossen als Temperament ab; doch waren sie Kinder derselben Kultur und somit dem unentrinnbaren Zwange des Stilgefühls unterworfen. Hinsichtlich der temperamentvollen, andauernden Energie, mit der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Probleme der Kunst behandelt worden sind, und auch auf Grund vieler genialer Resultate kann sich unsere Zeit mit jenen großen Epochen vergleichen; doch fehlt ihr die umfassende Kultur, die nur da entsteht, wo große Rassengemeinschaften sich in Weltbegriffen begegnen, tief genug, um Wahrheit und Schönheit in sich zu vereinigen. Die Zersplitterung aller aufs Erhabene gerichteten Gefühle

raubt dem Bildenden die Resonnanz und seine Melodien zerflattern schrill im Lärm des Tages; jeder ernste Künstler wird zum Wahrheitsucher, muß die Hälfte der Kraft im Verneinen erschöpfen, und zum Ja-sagen — der Quelle alles bildenden Vermögens — bleibt nur unvollkommene Energie. Losgelöst von allen lebendigen Traditionen steht er zwischen Vergangenheit und Zukunft furchtbar eingeklemmt; die Individualität kann sich nicht im freien Spiel des Schaffens entfalten, sondern wird vor allem zum Bekenntnis einer Tendenz gedrängt. Und damit kommt die Spaltung und der Streit. In den festlichen Hallen der Kunst toben Kämpfe um neue Lebenswahrheiten, und eine verjüngte Form der Schönheit wird mit nervösen Anstrengungen diesen unsicher formulierten Wahrheiten abgerungen.

Die Richtung der modernen Malerei, die aus wieder ursprünglich gewordener Anschauung eine neue Schönheit ableiten möchte, heißt mit einem bequemen Schlagwort: Impressionismus. Ihre Betrachtungsweise ist der kalte Enthusiasmus der Erkenntnisfreude. Selbst die Landschaft wird von den Malern dieser Observanz in Stimmungen gesehen, die eine Fortsetzung der von religiös-sozialer Sehnsucht gefärbten Gemütsstimmungen sind, das Leben wird nur von weitem betrachtet, aus der Vogelschau einer Philosophie, die sich ganz primitiv zu stimmen sucht; die Liebe für das Einzelne tritt zurück, und die Erde scheint dem ratlos staunenden Künstlerauge nur noch ein von niederem Gestrüpp bedeckter Planet, auf dem das Licht in tausend bunten Blitzen ein wesenloses Spiel treibt. Diese faustisch ehrliche Kunst schreitet Seite an Seite mit dem Leben, aber sie hat das Lachen und Weinen verlernt; ein messerscharfer Verstand weiß lebendig anzuschauen, aber das stolzeste Besitztum, die Synthese, geht darüber verloren.

Wir sehen die lehrreiche Erscheinung von der Wechselwirkung äußerer und innerer Erkenntnis. Zuerst wurde das Farbenspiel der Atmosphäre entdeckt und mit wissenschaftlichem Eifer im Bilde registriert. Unter

dem Einflusse des Sehens wandelte sich dann bald das Empfinden, das wieder auf die Art, die Dinge anzuschauen, entscheidend zurückwirkte. Auf diesem Wege wurde die Landschaftsmalerei ganz logisch zu einer lyrischen Stimmungskunst. In der Lyrik lernt der Künstler sich kennen und der eigenen Art vertrauen, in diesem egoistischen Spiel der Gefühle entfalten sich die Kräfte zu reiferem, männlicherem Thun. Alle Jugend, selbst die heroische, übt die Flügelkraft in den Räumen der Lyrik. In der impressionistischen Malerei wurden die Stimmungen der Landschaft, die dem Auge noch unbekannte Erscheinungsformen des Lichtes zeigten, zu Trägern unklar drängender Empfindungen gemacht; das Wetter der Seele bespiegelte sich in den bunten Farbengläsern der Witterung, jede gemalte Landschaft war ein Gedicht und in erster Linie eine Milieuschilderung der Wohnstätten ewiger Mysterien. Die Maler riefen: Schaut, wie ich es sehe, wie persönlich meine Augen zu beobachten wissen! Im Grunde ist uns nicht die Natur dargeboten worden, sondern ein in Atmosphärentönen umgesetztes Gefühl. Und dieses Gefühl ist das Entscheidende. Nur der vermag den Impressionismus ganz nachzuempfinden, der wie die Künstler zu empfinden weiß. Die Naturanschauung ergiebt sich dann aus der besonderen Art des Weltbegriffes von selbst. Es ist die radikal revolutionäre Geistesrichtung, wozu diese Maler sich, bewußt oder unbewußt, bekennen, die Auffassung, die alle Schiffe hinter sich verbrennt, keines der schönen Märchen von der ewigen Himmelsheimat aller Seelen mehr glaubt und ausgeht, auf Grund naturwissenschaftlicher und philosophischer Ergebnisse, eine neue umfassende religiöse Weltidee zu bilden. Dieser Tendenz dient, wenn auch naiv-triebhaft, jede Begabung der im Impressionismus führenden oder überzeugt folgenden Künstler.

Diesem herben Ideal steht schroff ein anderes gegenüber. Jeder, der das Leben im ganzen Umfange und in den höchsten Zielen zu erkennen trachtet, muß

sich für eines der beiden entscheiden, muß wählen zwischen dem Geiste der Tradition und dem der Revolution. Auf der einen Seite winkt das reiche Erbe der aus alten großen Kulturen siegreich hervorgegangenen Schönheit, auf der andern eine nackte, in dürftigen Reizen noch einherschreitende Sehnsucht. Die Kraft, womit die Seele am antiken Ideal, an all der reifen, festlichen Schönheit schimmernder Vergangenheiten hängt, beweist die Armut des gegenwärtigen Lebens. Und wer könnte stets in der Spannung des Neuerungskampfes leben, wen ergreift nicht in Stunden der Ruhe das Verlangen, mehr zu sein als Uebergangsmensch, als ein Wegweiser zu besseren Zeiten, als Kulturbereiter für ungeborene Enkelgeschlechter! Es hilft keine Gewaltsamkeit der Entschlüsse, die angestrengteste Arbeit für irgend erkennbare Ziele der Zukunft kann es nicht verhindern, daß in der ersten müßigen Stunde auch die Lieder der Sirenen wieder übers Wasser tönen. Wir bauen mit den gewaltigen Kräften der Zeit ragende Luftschlösser in die blaue Zukunft; aber selbst das erfüllt uns, die im allzu langen Verneinen skeptisch auch gegen die eigene Kraft geworden sind, nicht mehr mit der jubelnden Freude, dem blinden Glauben, die das Leben erst lebenswert machen. Der Tag scheidet sich von dem Abend. Immer kehrt das alte Ideal wieder, angethan mit den kostbaren Gewändern ewiger Jugend, blühend in einer Gesundheit, die nie das peinliche Herzklopfen ängstlicher Erkenntnisnot gekannt hat und so von Genüssen erzählend, deren einer das ganze hastige Treiben der faustischen Arbeit aufzuwiegen scheint.

Der Hellenismus, der von je das Abendland, vor allem Deutschland, beherrschte, ist im tieferen Sinne noch so lebendig wie zur Zeit Winkelmanns und Goethes. Der griechische Künstler deutscher Nation: das ist ein Schicksal. Die germanische Sehnsucht nach innerer Harmonie, die unser Volk so kosmopolitisch, d. h. unpolitisch macht, ist reiner, selbständiger geworden, die äußeren Formen der alten Kunst verwirren nicht

mehr, der Archaismus ist überwunden; aber der etwas sentimental verstandene Geist und die Lebensformen der antiken Welt sind allgemach ein unauslöschliches Ideal geworden, dem alle zarten, ewigen, vom rauhen Leben der Zeit zurückgewiesenen Empfindungen einverleibt werden. In dieser Traumsehnsucht, der ein lebendiges Gegenbild fehlt, sind viele große Begabungen schwach geworden, zu grunde gegangen, weil ihr Wollen in dem Chaos einer wirren Uebergangszeit kein reifes Ausdrucksmittel fand. Denn diese Kunst kann nur auf Gipfeln wandeln. Selbst Goethe, der große Herenmeister, durfte nicht ungestraft das holde Gespenst Helenas beschwören. Die Epigonen seiner Anschauung erlagen aber ganz dem toten Blick der Griechenschönheit, dem starren Auge einer herrlichen Medusa.

Die an der Hand der Traditionen Schaffenden haben in neuester Zeit freilich gelernt, die Kunst der Vergangenheit anders zu benutzen, wie Schinkel, Rauch, Carstens und auch noch Feuerbach es thaten. Unter ihnen findet man heute feine poetische Geister, die eine temperamentvolle Jugend wenigstens theoretisch durch alle Lehren der naturwissenschaftlichen Weltidee geführt hat, die aber im Nihilismus der Uebergangszeit, in der Formlosigkeit der Gährungsepoche nicht ihr Leben verbringen mögen, sondern, einem sehr persönlichen Bedürfnis nach Glück und harmonischer Abrundung folgend, auf die Schönheitsformen alter Kulturen zurückgreifen und ihnen einen modernen Sinn zu geben suchen. Die Irrtümer der Goetheepigonen, die aus nordisch dürftiger Zivilisation eine Renaissance des hellenischen Kulturwunders hervortreiben wollten, sind überwunden; wie aber aus dem goetheschen Klassizismus schon einmal, so geht auch aus dem der neueren Zeit eine durch Kontrastwirkung von Kunst und Leben erzeugte Romantik hervor. Man versucht mit vermehrtem Wirklichkeitsinn aber, da man von Tendenzen hier und dort hingezogen wird, nicht mehr so eindeutig genial wie früher, aus den reichen Schätzen der Antike

und ihrer Renaissancen einzelne Formationen herauszugreifen, stellt sie neben Züge des Lebens und bestrebt sich, das Schöne durch solche Nachbarschaft lebendig, das Lebendige aber schön erscheinen zu lassen.

Die Künstler suchen auf der einen Seite formale Vollendung, auf der anderen neue Wahrheiten und diesen adäquate Kunstmittel. Hier wie da herrscht die Tendenz — nicht im Intellekt, aber doch im Gefühl. Einig sind die Richtungen sich nur in der Verurteilung des gegenwärtigen Kulturzustandes. Die Gegensätze zu vereinen unternehmen Geistermischlinge, die es zur Schönheit zieht, deren aufrichtiges Gefühl aber auch nicht an den Resultaten der analytischen Erkenntniskunst vorbeigehen mag. Wenn das Konservative im Menschen sich an die Tradition klammert und in jedem Zweifelsfalle die Vergangenheit um Rat fragt, wenn der Erkenntnistrieb ganz bereit ist, für neue Wahrheiten märtyrerhaft zu leiden, so besteht das Wesen der Kunst solcher Geistermischlinge darin, die Gegenwart harmonisch zu gestalten und den Tag froh zu schmücken. Zwischen Totem und Unreifem, vom Resultate heischenden Temperament zur Wahl gedrängt, muß notwendig eine ganz individuelle Form der Romantik entstehen, die nicht für Enkel arbeitet, sondern der Gegenwart Glück und Freude retten will. Die Maler dieser Anschauung sind sanguinische Naturen, gleich weit entfernt von der artistischen Pedanterie des Traditionkünstlers wie von dem düsteren Unternehmungsmut des Revolutionärs, — trotzdem sie von beiden ins Feminine übersetzte Züge aufweisen — sind nicht Führer der Kulturbewegungen, sondern Rhapsoden, deren Vortrag die Heere nach der Tagesarbeit edel unterhält. Oft mögen sie geistig bedeutender sein als die Führer; doch sind sie in ganz anderer Art nützlich wie diese. Ihre Gesänge erlangen zuweilen Unsterblichkeit, während die That des Pfadfinders vergessen wird; doch während sie dichten, werden auch sie von jenen gemeinsamen Zielen zugeführt.

Ein Beispiel solcher Romantik erlebt die neueste Malerei. Der Hellenismus wird zu immer neuen Metamorphosen getrieben, und das romantische Temperament findet Bethätigung in dem Maße, wie sich die Ergebnisse des Impressionismus in stilistische Schönheitswerte umwandeln lassen. Böcklin war noch ein reines Produkt der nachgoetheschen Romantik. Er mußte alle Bestrebungen der Impressionisten höhnend verdammen, weil sein glückliches Temperament, das von den Früchten der Hesperiden zu naschen verstand, der greisenhaft genialen Nüchternheit einer entgötternden Weltanschauung siegreich widerstand. Er floh nach Italien und ließ die Welt ihre Kämpfe ausfechten. Nietzsche, dessen Naturell dem Böcklins in den Grundlagen verwandt war, nahm die Frage in seiner Weise als Philosoph und Poet ernster. Er überwand für seine Person wirklich die kulturlosen Zustände des Ueberganges, indem er kühn durch sie hindurchschritt, von der Jugendbejahung des Lebens zur philosophischen Verneinung geführt wurde und sich dann wieder, kraft seiner genialen Qualitäten, zur Bejahung zurückfand. Aber selbst bei ihm war der letzte Optimismus mehr Theorie als Erlebnis. Böcklin aber trat garnicht erst in den Kampf ein, weil er einerseits in einer Zeit mündig wurde, in der die ganze Schärfe der Frage noch nicht zu spüren war, andererseits weil er als bildender Künstler nicht logisch vorzugehen brauchte. Ihm blieb das Leben ewig eine Jugend; seine Kunst war genial wie die erste Liebe, hellsehend wie die Hoffnung, optimistisch wie die wachsende Kraft. Die Gefühle entsprangen dem Lebensrausch, und um auf der Höhe des stürmischen Empfindens bleiben zu können, brauchte er den Wein, — den Wein und Italien. Seine Romantik ist die jeder Jugend: dadurch wird sie unsterblich. Von ihr unterscheidet sich die Romantik Ludwigs von Hofmann in wesentlichen Zügen, denn diese ist der modernen Erkenntnisform wahlverwandt und ihre Sehnsucht nach vollkommener Schönheit ist

bis zu einem gewissen Grade vom analytischen Geiste determiniert.

Im Vergleich mit der Poesie wird die eigenartige Stellung Hofmanns am besten erklärt. Auch dort wendet sich eine Schar der feinsten und zartfühlendsten Begabungen vom psychologischen Naturalismus, der über erneuerte Studien der Wirklichkeit zum Stil zu gelangen strebt, ab, weil ihrer Ungeduld die Entwickelung zu langsam geht, und sie versuchen eine Synthese, die zugleich Wahrheit und Schönheit umfaßt. Solch allzu hastiger Versuch kann nur von Lyrikern unternommen werden, die das Einheitsmaß der Widersprüche in sich selbst finden. Um etwas zu schaffen, das Anspruch auf Wahrheit und Form zugleich hat, stellen sie die paradox naturalistische Lebensempfindung neben die archaistische Kulturempfindung, werfen künstlich das Erlebte mit den der Gegenwart am meisten zusagenden Wirklichkeitsnüancen alter Stilkunst zusammen, mengen den Abglanz so fein mit dem Licht, das Gefühlte so gut mit dem Gedachten, daß das Ergebnis auf Augenblicke wie eine Synthese anmutet. Als Lyrik ist diese Kunst auch wirklich synthetisch, aber nicht einen Schritt weiter. Man denke an Namen wie Dehmel, Stefan George, Hoffmannsthal und Bierbaum. Sie alle wollen das Unfruchtbare der Zeit durch Schönheit überwinden, und ihre Tragik ist es, daß noch hundert Jahre und mehr fehlen, bevor das Schöne von neuem organisch aus gewandelter Ethik und Wahrheit hervorgehen kann.

Was diese Lyriker der modernen Poesie sind, das ist Hofmann der Malerei. Er ist durch den Impressionismus gegangen und doch auch durch die klassischen Kulturen und hat sich eine Form geschaffen, in der beides Platz hat. Damit ist nicht gesagt, daß er den Impressionismus „überwunden" hat. Notwendigkeiten lassen sich nur durch ihresgleichen besiegen. Die Lyrik Hofmanns aber, und auch die seiner dichtenden Geistesbrüder, ist nicht eine Kunst des

Kampfes, sondern der Versöhnung. Sie schaltet das soziale Problem — die wichtigste ethische und darum auch für die Kunst maßgebende Frage der Zeit — aus und sucht das von Tendenzen verwirrte Gefühl des Lebenden in Reim und Klang zu bringen, damit es an den Ecken der Zweifel vorbeigleite. Wo sich etwas Unlösliches ihr gegenüberstellt, flüchtet sie in die Mystik oder zurück zur Tradition; ihr Maß ist die individuell bestimmte und begrenzte Aesthetik, sie ergründet nicht, sondern deutet an, erschöpft nicht die Fragen des Lebens, sondern hüllt sie in den bunten Schillerschleier poetischer Stimmungen. Dieser Weg ist der einzig mögliche, um zur Schönheit zu kommen: jede Romantik beruht auf dem Unvermögen — der Zeit oder des Individuums — rastlose Harmonie zu erreichen.

Was Hofmann als Maler bedeutend macht, ist der persönliche Stil, den er seiner lyrischen Romantik geschaffen hat. Er weiß, daß, was der Laie Gefühl und Stimmung nennt, für den Künstler Formfrage ist. Nicht daß die Phantasie zwei Welten der Vorstellung poetisch eint, macht ihn zum Bildner, sondern die Fähigkeit des wohldisziplinierten Talentes, sich aus solcher Phantasiethätigkeit ergebende halbe Gefühle und mit Widersprüchen versetzte Empfindungen in suggestiv überredende Kunstform zu fassen. Die Kraft seiner Begabung erweist sich darin, daß das vieldeutig glitzernde Anschauungsleben der Seele eindeutig klar dargestellt, der problematische Stoff in klar gegliederter Kunstsprache verständlich gemacht wird. Hofmann ist Maler, nur Maler, eigenartig in jedem Ausdruck, originell selbst in der Anwendung des Archaistischen; Farbe und Form werden unter seiner Hand zu sicheren Ausdrucksmitteln des zart und leidenschaftlich gestimmten Temperamentes. Auf dem Gebiete der Lyrik wird ja am angestrengtesten nach neuen Kunstformen gerungen, weil hier das Persönlichste zu gestalten ist und der Künstler auf die Quelle aller Kunstempfindung, das Musikalische, zurückgehen muß.

Ein seltener Sinn für die Gefühlswerte der Farben, wofür es keine Regel, kaum sichere Erfahrung giebt, ist dem Künstler eigen; mit wenigen Tönen, so ursprünglich empfunden, als wäre er über Nacht von einem anderen Planeten herabgekommen und hätte vor aller Erdennatur den ersten überraschten Blick für das Wesentlichste, weiß er das Lebendige einer Stimmung zu geben. Er steigert die Farben der Natur so konsequent in der Richtung seiner Anschauungsform, daß das Auge alle Funktionen der anderen, vor dem Bilde ausgeschalteten Sinne mit übernimmt. Von den Landschaften versteht er nicht nur zu malen was man sieht, sondern auch den Hauch des Windes, den Duft des Laubes und der Blumen, den Gesang der Vögel. Durch Uebersteigerungen optischer Reize erreicht ja jeder große Künstler seine Absichten; was Hofmanns Behandlung der Farbe aber besonders interessant macht, ist der Umstand, daß er lyrische Wirkungen erreicht, trotzdem sein Kolorismus auf den Grundlagen des Impressionismus ruht. Böcklin übersteigerte die Elementarfarben, die einen bestimmten Gefühlswert haben, der dramatischen Skala seiner Kompositionen gemäß; Hofmann geht vom Spiel des Lichtes aus, der einzelne Ton ist unselbständiger und bedeutet nur etwas durch die Nachbarschaft anderer Werte. Das Kolorit des großen Schweizers ist ein Mosaik, vom poetischen Gedanken zusammengestimmt; das Hofmanns ist dagegen ein Ineinander zerstäubten Lichtes, das prismatisch in wechselnden Stimmungen erglänzt und den Begriff der Helle umschreibt. Er schafft die ersten lichten Bilder der Romantik, ist der erste Hellmaler der idealistischen Richtung. Es versteht sich, daß solche Art, die in neuen Anschauungsweisen wurzelt und sich nur vorsichtig, mit vielen Vorbehalten der Traditionen bedienen kann, nicht sofort feste Werte schafft. Die Qualität dieser Farbenkunst schwankt mit den Stimmungen des Produzierenden. Aeußerliche Dekorationsreize treten hier und da an die Stelle psychologisch gefundener

Werte, es fehlt nicht immer das Inhaltlose, die gefällige koloristische Phrase; aber in den meisten Fällen löst die Farbe mit seltener Prägnanz eng umschriebene Gefühle aus, rührt an die zartesten Saiten der Anschauung und sagt in weichen Reimen leise Wahrheiten, die in dieser Form und Beziehung noch nie ausgedrückt worden sind.

Um allen Absichten zu genügen, reicht dem Künstler die Farbe nicht aus; er braucht noch die stilisierte Form, den rhythmischen Nachdruck der Linien, das metrische Maß des Ornamentes. Und auch dafür hat er den sicheren Instinkt. Er zwingt das lineare Element, das so vielen modernen Künstlern im Handgelenke zuckt und aus den Bildern der englischen Praeraphaeliten, der jungen Niederländer und Münchener zum gewerblichen Ornament drängt, in den Dienst seiner Idee. Im Mittelpunkt der Bilder, wo die innerste Stimmung lebt, ist alles Farbe und Komplex; gegen den Rand werden die Menschen und ihre Gewänder, die Bäume und Felsen, die Wolken und Wellen aber immer mehr zu Ornamenten, so daß ein Rahmen schon im Bilde beginnt. Dadurch wird die Stimmung in den Mittelpunkt gebannt, und kein Gedanke irrt neugierig über die Peripherie hinaus. Der wirkliche Rahmen wird dann oft mit einer Ornamentik versehen, die formal und zuweilen auch allegorisch im Zusammenhange mit dem Bilde steht und das Hauptthema dekorativ variiert.

Diese Formkunst im Verein mit so ausgesprochenem Farbensinn ist sehr merkwürdig und bringt den Künstler in die Nähe der neuen angewandten Kunst. In den Linienbildungen sind reiche ornamentale Möglichkeiten. Man merkt überall die spielende Empfindung, das musikalisch schwingende Gefühl des dichtenden Malers. Ganz naiv nimmt der Künstler seine Formen bildend aus der Phantasie oder sich anlehnend aus der Erinnerung und mischt Eigenes mit Fremdem. Die Gestalten zeigen gefällige Haltung, die Gewänder liegen in fein

gräzisierten Faltengebilden, allerhand Stilanklänge tauchen auf und verschwinden in ein geordnetes Labyrinth eigenartiger Liniengespinnste. Innerer, psychologisch begründeter Notwendigkeit entspringt die einzelne Linie so wenig wie die einzelne Farbe; aber aus dem Ganzen, aus dem Zusammenklang einander ergänzender und bedingender Teile ergiebt sich eine Harmonie, worin sich die Idee krystallklar spiegelt.

Der Entwickelungsgang des Künstlers verrät nicht viel davon, wie er solche eigenartige Mittel erworben hat. Hofmann hat auf den Akademieen in Dresden und Karlsruhe das Handwerk gelernt, wie es in solchen Instituten zu lernen ist. Ein Bild aus dieser Zeit: „Grethchen im Kerker", ist genau so brav, grau und nichtssagend gemalt, wie vor fünfzehn Jahren deutsche Akademiker zu malen pflegten. Immerhin besaß der Künstler ein starkes Schulkönnen, als er entscheidende Eindrücke auf der Pariser Weltausstellung von 1889 empfing. Mit Bewunderung und in all seinem Wesen aufhorchend empfand er damals die zahllosen Möglichkeiten, die der Individualität offen stehen, um sich künstlerisch auszusprechen. wenn sie, ohne ängstlich nach großen Vorbildern zu schielen, den selbstherrlichen Regungen des Instinktes folgt und den Mut hat, das Temperament als einzigen Maßstab für die Betrachtungsweise des Lebens und der Natur gelten zu lassen. Paris zeigte dem Künstler die Werke der großen Maler des 19. Jahrhunderts. Es war nicht die Arbeit eines einzigen Meisters, sondern vor allem die höhere Einheitlichkeit im Mannigfaltigen, das Spiel der Persönlichkeit innerhalb der eben geweiteten Grenzen der Kunst, was ihn frappierte. Jeder dieser Maler war sich selber treu: dadurch wurde er originell. Ein unselbständiger Geist hätte sich hier verloren, hätte sich dem meistbewunderten Künstler angeschlossen; Hofmann lernte aus der Sturmflut von Anregungen, daß auch er auf dem Wege der Selbstbestimmung zur Eigenart gelangen müsse. Er vervollständigte sein Können in

der Akademie Julian, die so vielen Talenten aller Länder eine vortreffliche Schule geworden ist; dann kopierte er in der école de pharmacie die damals sehr bewunderten Gemälde Besnards und schuf seine ersten selbständigen Arbeiten, die auf der Ausstellung der XI dann veröffentlicht wurden.

Der nach Schönheit sehnsüchtige Deutsche mit dem unbestechlichen Verstande konnte die Malerei der französischen Impressionisten nicht ignorieren, das gesunde Urteil mußte ihm sagen, wieviel Leben dort nach Ausdruck rang. Auf der anderen Seite machte die lyrisch-hellenische Eigenart des Germanen sich geltend, und aus dem Gegeneinanderwirken so verschiedener Energieen entstand ein sehr merkwürdiges Stück Malerei. Gegen die übliche verwässerte Romantik rhachitischer Seelen erscheint Hofmanns Lyrik, erschien sie vor allem dem Publikum, wie ein Sturm, obgleich sie nicht zu kämpfen begehrt, sondern still für sich bleiben möchte. Das Publikum ist zu sehr gewöhnt, im Maler den Abschilderer der profanen Wirklichkeit zu sehen, als daß der mit Form und Farbe poetisierende Künstler auf eingehendes Verständnis rechnen könnte. Und doch wird jeder, der auf innere Kultur Anspruch erhebt, ein Verhältnis zu dieser musikalischen Schmuckkunst suchen müssen. Auch darf man weder wahllos bewundern noch absprechen, sondern muß in jedem Fall die Fähigkeit erwerben, zu erkennen, wo der Künstler etwas Eigenes in überzeugender Weise gesagt hat und wo er eine Lücke nur mit dekorativem Kling und Klang gefüllt hat. Man fühlt sich oft von allem Einzelnen unbefriedigt, die flüchtigen Andeutungen mittels leicht skizzierter Formen genügen den fragenden Sinnen nicht; aber das Ganze giebt dem Gefühl dann doch vollen Genuß. Die Akte und Gewandfiguren, die die Landschaften bevölkern, sind oft nur akademisch tüchtige Figurinen, man merkt hier die Komposition, dort den Zufall und vermißt die Fähigkeit, die Böcklin so groß macht, alles Einzelne der Grundstimmung, dem Bild-

gedanken entsprechend formal zu erfinden, die Phantasiewelt mit Geschöpfen zu bevölkern, wie sie organisch aus dem Märchenboden hervorgehen müssen. Der große Urgedanke spiegelt sich nicht durchaus in jedem Detail lebendig wieder, der Erfindungsgabe sind zuweilen deutliche Grenzen gesetzt. Trotzdem werden die Werke zu Erlebnissen, strahlen eine Stimmung aus, die sich mitteilt, und es geschieht oft, daß ein Bild Hofmanns plötzlich im Gedächtnis aufleuchtet und Empfindungen hervorruft, wie ein Sonnenblick am trüben Tage. Ein wahrhaft poetischer Gedanke kann in den Händen des Talentes garnicht wirkungslos bleiben. Er leuchtet aus allen Farben, führt dem Künstler die Hand und grüßt aus der Unvollkommenheit noch überzeugend heraus. Selbst wo allgemeine Redewendungen als Ausdrucksmittel benutzt werden, versteht man sie anders wie in der profanen Unterhaltung und liest den Sinn daraus ab, den der Künstler hineingelegt hat.

Der Romantiker geht viel weniger von realen Anschauungen aus als von abstrakten Erkenntnissen, er steht der Natur also nicht direkt gegenüber — höchstens zu Studienzwecken. Hierin liegt ein Vorteil und ein Nachteil. Das Individuelle kann mittels der selbst gebildeten Kunstmittel viel präziser gesagt werden, als von einem, der mittels lebendigen Naturalismus seine Absichten ausdrückt; aber die von der unmittelbaren Anschauung losgelösten Kunstmittel werden auch leicht Selbstzweck und erstarren dann im Dekorativen. Hofmanns lyrische Malerei ist denn auch dekorativ in jedem Sinne. Sie deutet den psychologischen Gehalt des Stoffes nur an, beschäftigt den Geist nicht dramatisch, sondern ästhetisch. Reim und Klang — das Musikalische — sind die Hauptsache; daneben läuft eine tiefere poetische Bedeutung einher und vergeistigt das artistische Spiel. Mit sehr feinem Takt weiß der Künstler für jede Idee die rechte Darstellungsmanier und das zusagende Format zu finden, was so wichtig für überzeugende Wirkungen

ist. Die großen Gemälde sind rein dekorativer Art; in kleineren Bildern und in wundervollen Pastellen konzentriert sich mehr ein feiner psychologischer Inhalt. Mit weiser Oekonomie ist erkannt, daß die besonders gearteten Kunstmittel für die dramatische Malerei großen Formates nicht zulangen würden, während sie für eine rein schmückende Raumkunst gerade recht sind. In der Skizze aber, wo die Idee nur angedeutet wird, kann ein bewegter Inhalt prägnanter ausgesprochen werden. Noch besser läßt dieser sich in der Zeichnung, deren Technik viel mehr Beziehung zum Begrifflichen hat, zum Ausdruck bringen. Hier giebt Hofmann oft ganz dramatische Situationen, und er weiß in solchen kleinen Blättern eine Meisterschaft zu entfalten, Form und Stoff so innig zu verschmelzen, daß man vom Stilgedanken der zukünftigen Kunst hier am klarsten eine Vorstellung bekommt. Auf der einen Seite, als dekorativer Monumentalmaler, reicht Hofmann in glücklichen Augenblicken fast an Puvis de Chavannes hinan; auf der anderen Seite meistert er in der Zeichnung, im Pastell die Impression. Der Kenner moderner Kunstentwickelungen wird ermessen, was alles zwischen diesen Polen liegt, das, wenn nicht überwunden, so doch durchlebt sein will.

Wie alle modernen Maler ist Hofmann Skizzist. Die Verhältnisse der Zeit lassen die Vollendung im Revolutionären nicht zu. Die vollkommenste Phantasie vermag sich nicht ein Kunstwerk modernen Geistes vorzustellen, in dem Idee und Form sich gegenseitig zum Stil führen. Wenn ein Lyriker es hier doch versucht, so kommt er dabei über die Skizze nicht hinaus, weil er nur in dieser Form die Einbildungskraft, die mehr zu sehen glaubt, als der Künstler giebt, zwingen kann, seiner individuellen Synthese zu glauben. Jedes Darstellungsmittel wird symbolisch, alles hat einen zweiten Sinn, hinter den sinnlichen Reizen ruhen Bedeutungen, die nur halb enträtselt werden können und dadurch tiefsinniger erscheinen, als sie in Wahrheit sind. Aber

der Geist hat auch ein großes Vergnügen an den bildhaften Phantasieen und ergötzt sich an schönen Möglichkeiten, die einer verschwiegenen Sehnsucht lächelnd zu antworten suchen.

Während bei Böcklin in jedem Bilde Anfang und Ende ist, eine dramatische Abgeschlossenheit, weisen die Werke Hofmanns auf einander, eines hebt und erklärt das nächste, und aus der Fülle baut sich eine kleine Welt plastisch auf. Es sind Skizzen aus einem Lande, das niemand noch betrat und das allen doch vertraut ist, wo die Wahrheit ohne Häßlichkeit auskommt und alle Leidenschaften die Resonnanz der Schönheit finden. Die Natur wird lebendig und fühlt Freud und Leid der Menschen mit. Eine leise Philosophie der Lebenszuversicht, deren Losungswort zu sein scheint: Und doch! verbindet die Gesamtheit der Bilder, so daß wir vor einer fortlaufenden Gedankenreihe stehen, die sich in Gestalten bewegt. Die Gesichte fließen ineinander, die Episoden verketten sich zu einem großen Lebenstraum, so etwa wie ihn der geisterreiche Drang eines Faust sieht:

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender schaue
freundlich der blaue
Aether herein!
Wären die dunkeln
Wolken zerronnen!
Sternelein funkeln,
mildere Sonnen
scheinen darein.
Himmlischer Söhne
geistige Schöne,
schwankende Beugung
schwebet vorüber;
sehnende Neigung
folget hinüber;
und der Gewänder
flatternde Bänder
decken die Länder,
decken die Laube,
wo sich fürs Leben,

tief in Gedanken,
Liebende geben.
Laube bei Laube!
Sprossende Ranken!
Lastende Traube
stürzt ins Behälter
drängender Kelter,
stürzen in Bächen
schäumende Weine,
rieseln durch reine,
edle Gesteine,
lassen die Höhen
hinter sich liegen,
breiten zu Seen
sich ums Genügen
grünender Hügel.
Und das Geflügel
schlürfet sich Wonne,
flieget der Sonne,
flieget den hellen
Inseln entgegen,
die sich auf Wellen
gaukelnd bewegen;
wo wir in Chören
Jauchzende hören,
über den Auen
Tanzende schauen,
die sich im Freien
alle zerstreuen.
Einige klimmen
über die Höhen,
andere schwimmen
über die Seen,
andere schweben;
Alle zum Leben,
Alle zur Ferne
liebender Sterne,
seliger Huld.

So malt Hofmann nicht den einzelnen Fall der Leidenschaft, sondern das edlere Allgemeine. Statt des Gefühls giebt er das Symbol des Gefühls. Die eine Handlung begleitende Stimmung ist ihm wichtiger als die Handlung selbst, weil diese zufällig, jene ewig ist. Ein Beispiel: Eine sacht zum Fluß hinabgleitende Waldwiese im Mondlicht, im Hintergrund, ganz un-

deutlich, ringen Mann und Weib im Liebeskampf miteinander; vorn, den Fluß hinauf, sieht man schwarze Panther den Durst im blauen Wasser löschen oder im Ufergrase sinnlich spielen. Mann und Weib also illustrieren das Motiv, die Glut sinnlichen Verlangens, nur ganz von fern; die im Mondschein trinkenden Katzen geben erst die drückende und doch freie, die heiße aber reine: die dionysische Stimmung. Sie bringen in das Bild die Schönheit und das Grauen. Die Wahrheit ist nicht aufgeopfert; aber sie ist verklärt und in die Ferne gerückt. Ein anderes Bild zeigt einen Ritter tot in der Sonne des Meeresstrandes liegend, während der Sieger oben, im bunten Schatten neben dem Weibe, dem Kampfpreis, das Blut seiner Wunden trocknet. Mannigfache Töne werden angeschlagen, die des Grausens und der unbekümmerten Freude. Hofmann malt junge Mädchen an Abgründen, wie sie entzückt — entsetzt hinab schauen; Wanderer, die aus unheimlich dunklem Tann tretend, ein blühendes Eden im Thal zu ihren Füßen erblicken; ein junges Menschenpaar nach dem Sündenfall oder die fröhlich mit Lenz und Sturm kämpfende Jugend. Aber seine Menschen handeln nicht eigentlich. Meist leben sie in der schönen Trägheit der Blumen, ihre Stellungen sind gefällig, die Gesichter still. Es sind nicht selbständige Geschöpfe, deren Thun uns interessiert, sondern Gestaltungen eines mit poetischen Bildern spielenden Sinnens. Die badenden Frauen wecken die Lust, im kühlen Waldwasser unterzutauchen; die Schatten laden zum Ausruhen in farbiger Kühle ein. Wir empfinden die ahnenden Schauer des Unendlichen, das drohend Phantastische der Welt und die Tanzfreude sorgloser Glückseligkeit. Die Natur des Alltags wird zu einer Festtagsnatur, die Träume beherbergen und Menschen hervorbringen kann, wovon eine zärtliche Erinnerung an die jugendfrühe Zeit unserer kindlichen Gesichte ausgeht.

Diese Welt liegt fern vom trostlosen Arbeitsplatz des Lebens; aber sie läßt ihn auch nicht ganz vergessen,

ist wie ein tendenzhaftes Gegenspiel dazu. Alle Natur zeigt dem in Qual und Hast Befangenen, was er versäumt: die Hügel heben die Fluren zu sich empor, und prachtvolle Wolkengebilde ruhen halb auf den Blumenteppichen der Berge, halb in der Luft, eine ewige Blüte geht den Fluß entlang und spiegelt sich im Schimmer der Wellen, das Wasser kreist zwischen Stengeln und Blättern, es ringelt und kräuselt im Schatten der Felsspalten, wo eine Schar badender Mädchen dem wechselnden Spiele geruhig nachsinnt. Es ist ein ewiger Hochzeitstag der Natur, und nur von ferne tönt eine Drohung der ewigen Vernichtung leise herüber. Diese Kunst schleiert den Tod; Hofmann hat, wie Böcklin, nie den Winter gemalt, nie Schnee, Eis und Regen, kaum jemals Herbst und Dämmerung.

In unserer Zeit ist ein Temperament, das solches schafft, das immer wieder soviel Glücksgefühl produzieren kann, ein Phänomen. So erfreulich die Erscheinung ist: nicht ganz ohne peinliche Regung sieht man auf die Dauer den immer wiederkehrenden ästhetisch-sanguinischen Zuständen zu. Hier ist der Punkt, wo die Unzulänglichkeit der schönen Kunst offenbar wird. Idee und Form schweben beständig in Gefahr, ein wenig ins Süßliche zu geraten. Neben den Werken pathetischer Wucht von Böcklin werden Hofmanns Bilder erdrückt; neben dem Rembrandtschen Raffinement von Degas gemahnen sie sogar leise an Paul Thumann. Die Klippe jeder Lyrik besteht darin, die feine Grenze zwischen zartester Empfindung und leerer Empfindelei zu verfehlen, in der zwiespältigen Sehnsucht nach der Madonna und nach Aphroditen zugleich, feminin zu werden. Selbst der Hamburger Maler Otto Philipp Runge, dessen Ideen Hofmann Erfüllung gebracht hat, geriet etwas ins Problematische. Das Begriffliche und Dekorative überwiegt so sehr die Anschauung, daß leicht ein Mißverhältnis möglich wird, die Freiheit zur Willkürlichkeit führt und der Reim dann den Sinn giebt, nicht die Idee den Reim,

daß der persönliche Stil dem Künstler zur Fessel, zum System wird.

Sehr bezeichnend ist es für Hofmanns Arbeitsweise, daß er, um die innere Harmonie zu bewahren, die eine so geübte Kunst fordert, den Aufenthalt in Italien braucht. Er hat ein Atelier in Rom und wechselt mit dem Aufenthalte hier und dort. Im Süden entstehen die meisten Bilder, in Berlin werden sie vollendet. Die Frage ist erlaubt, ob eine Kunst, die südliche Sonne braucht, lebendig unserm Gefühl entsprechen kann. Es giebt zu denken, daß es gerade die ihrem Empfinden nach ganz germanischen Künstler sind, die nicht schaffen können, ohne sich abzusondern. Dort unten werden sie seltener geweckt von den schrillen Rufen des Daseinskampfes. Zur Hälfte ist ihre Romantik Flucht und darum nicht Ueberwindung, sondern nur ein schönes Kompromiß. Sie können uns reich beglücken mit ihrer Kunst, aber nie der unbestechlichen Sehnsucht Führer sein.

Eine solche Schlußfolgerung darf freilich den Künstler nicht belasten. Er folgt dem Zwange seines Temperamentes, sucht stets nur die Naivetät zu bewahren und kümmert sich um die Wirkungen seiner ehrlich gegebenen Werke nicht weiter. Der Laie aber, der sich an der Hand der Kunst, die wichtigster Faktor des geistigen Lebens ist, durch die Wirrnisse unseres Kulturinterregnums tastet, muß scharf aufmerken, daß ihm der lockende Ruf einer lyrischen Schönheit nicht das Urteil verwirre. Was dem schaffenden Künstler Lebensglück ist, bleibt ihm nur Episode. Und so betrachten wir die reiche, romantische Kunst Hofmanns als eine Freundin, die den Abend glücklicher macht, unsere Ruhe in Schönheit zu verklären weiß. Wenn ein Tag vergangen ist, ausgefüllt mit verzweifelten Bemühungen, dem Wunder der Schöpfung eine neue religiöse Erkenntniß abzugewinnen, macht es uns froh, zu wissen, daß dieser Bildner zu gleichem Ziele strebt. Wir bewundern die Ergebnisse seines Wollens, lieben die Schönheiten,

verehren den Ernst und die Reinheit des Schaffens, uns begeistert die Fülle des aus warmherziger Sehnsucht quellenden Talentes; — aber wir begeben uns, mit einem dankbaren Gruß, nächsten Tages zur faustischen Arbeit zurück.

Litteratur.

Paul Schultze-Naumburg: L. v. Hofmann.
„Kunst für Alle“ vom 14. April 1899.

Julius Meier-Graefe: L. v. Hofmann.
„Dekorative Kunst“ II. Nr. 7.

Folgende Hefte sind bereits erschienen:

Heft 1.	**Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst.
Heft 2.	**Josef Kainz** von Ferdinand Gregori.
Heft 3.	**Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.
Heft 4.	**Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.
Heft 5/6.	**Hermann Sudermann** von Dr. Hans Landsberg.
Heft 7.	**Arnold Böcklin** von Rudolf Klein.
Heft 8/9.	**Gabriele d'Annunzio** von Lady Dr. Blennerhassett.
Heft 10.	**Wilhelm Raabe** von Wilhelm Jensen.
Heft 11/12.	**Björnstjerne Björnson** von Georg Brandes.
Heft 13.	**Christian Dietrich Grabbe** v. Dr. Hans Landsberg.
Heft 14.	**Multatuli** von S. Lublinski.
Heft 15.	**Leo N. Tolstoi** von Prof. Dr. Thomas Achelis.
Heft 16.	**Walt Whitman** von Edmund Gosse.
Heft 17.	**Wilhelm Busch** von Georg Hermann.
Heft 18.	**Bernhard Baumeister** von Ferdinand Gregori.
Heft 19.	**Arno Holz und die jüngstdeutsche Bewegung** von Dr. Karl Hans Strobl.
Heft 20.	**Die russische Litteratur der Gegenwart** von A. L. Wolynski.
Heft 21.	**Detlev von Liliencron** von Gustav Kühl.

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

Dr. Ernst Gystrow . . .	Ompteda.
Dr. Hans Daffis	Theodor Fontane.
Wilhelm Klatte	Vergessene Musiker.
Dr. Felix Poppenberg . .	Hugo von Hofmannsthal.
Dr. Karl Anton Piper .	Reuter.
E. Zola und A. Proust .	Manet.
Prof. Dr. Richard Muther	Kunstgeschichte und Kunstkritik.
Dr. Theodor Poppe . . .	Hebbel.
Dr. E. W. Braun . . .	Rodin.
Hugo von Tschudi . . .	Französische Malerei (1800—1900).
Julius Bab	Richard Dehmel.
Paul Wiegler	Moderne Franzosen.
Wilhelm Weigand . . .	Stendhal.



